***Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Wolfgang Asholt et Marc Dambre (éds). Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010. Un vol. de 317 p.**

Le roman français contemporain serait-il le foyer par excellence d'un « retour » de normes romanesques mises à mal, au cours des années soixante, par les partisans du Nouveau Roman et les défenseurs de l'autoréférentialité de la littérature ? Telle est la question posée par ce volume rassemblant les Actes du colloque international « Normes-Normen » qui s'est tenu à Augsbourg en 2008. Loin de s'en tenir à l'idée désormais répandue d'un « retour au récit » dans les années quatre-vingt, les différentes contributions abordent le roman hexagonal dans son historicité, afin de déterminer sa capacité à fonder de « nouvelles normes romanesques ou à faire renaître des normes romanesques déjà pratiquées au cours du XXe siècle » (Asholt, Dambre, p. 14). Envisagée dans son aspect théorique dans une première partie intitulée « Modèles – théories – thématiques », la question des normes romanesques fait ensuite l'objet d'études plus spécifiques qui font non seulement ressortir des tendances majeures du roman français contemporain (« Retours du social et de l'histoire »), mais aussi une certaine plasticité des pratiques romanesques chez nombre d'auteurs (« Diversité du contemporain »).

L'intérêt de cet ouvrage pour la recherche en littérature de l'extrême contemporain tient non seulement à la pluralité de ses voix et de ses dynamiques, mais aussi à la qualité des réponses et des hypothèses formulées en regard de la problématique d'ensemble. Car le volume rend compte des mutations du champ littéraire français depuis les années quatre-vingt en variant les focales et les approches méthodologiques. On appréciera ainsi particulièrement le fait que les deux premiers articles du volume effectuent tous deux un retour sur le lieu commun de la fin de la littérature et en tirent des conclusions opposées. Dans son article intitulé « Ecrire : verbe transitif ? », Johan Faerber soutient en effet l'idée selon laquelle la littérature française serait déterminée à remettre au centre l'objet et le sujet qu'avaient supprimés les avant-gardes. À l'inverse Jochen Mecke soutient que la littérature contemporaine travaille à saper les normes du littéraire. Alors que J. Faerber voit dans une nouvelle génération d'écrivains qui se met à parler au détour des années 90 (Tanguy Viel, Laurent Mauvignier ou Arno Bertina) le point d'émergence d'une *surlittérature*, une littérature peuplée de « *survenants* qui reprennent là où les autres sont restés » (p. 29), J. Mecke postule au contraire que cette même littérature et le discours critique qui la constitue comme telle sont attaqués dans leurs paramètres définitoires. En effet, si la figure de l'auteur semble bien à l'honneur dans le roman contemporain, elle ne cesse pour autant d'être démystifiée sur le plan intradiégétique, chez Mathieu Lindon ou Jean-Philippe Toussaint. De la même manière, l'autofiction et la docufiction subvertiraient l'une des normes constitutives de la « littérature », à savoir la fictionnalité, dans la mesure où ces récits brouillent les frontières entre événements fictifs et factuels. Enfin, J. Mecke met en évidence la démolition du paradigme formel qui faisait l'apanage du discours moderne sur la littérature. La poésie contemporaine ne cesse de ruiner l'écart linguistique à partir duquel on distingue traditionnellement la forme poétique. Loin d'être un retour à l'impératif de rupture de la modernité, ce travail de sape se donne bel et bien comme un symptôme de la littérature contemporaine, car là où la modernité consacrait l'autonomie de la littérature, les textes littéraires d'aujourd'hui « rompent en réalité avec la norme de la littérature elle-même », inaugurant peut-être ainsi une « esthétique postlittéraire ».

En replaçant le roman contemporain dans le sillage de l'œuvre romanesque de George Perec, l'article d'Alain Schaffner apporte une nuance appréciable à la partition contrastive, certes éclairante mais énoncée dans des termes quelque peu péremptoires, établie dans les deux premiers articles. Loin de nous entretenir de la renaissance ou de la fin du littéraire, A. Schaffner préfère identifier dans les récits d'un Jacques Roubaud, d'un Hédi Kaddour ou

d'une Anne-Marie Garat l'héritage d'une tentation du romanesque dont on retrouverait les premières manifestations dans l'œuvre de Perec. Loin de cantonner la littérature à un travail purement formaliste, l'auteur de *La Vie mode d'emploi* n'a eu de cesse de clamer son goût pour les normes du « romanesque », à savoir les intrigues aux schémas actanciels classiques, les récits riches en rebondissements et propices à l'expression des affects les plus exacerbés. Cette jubilation du romanesque se donnant comme « contre-modèle » de la réalité est à l'œuvre dans les fictions ludiques de l'oulipien Roubaud, dans les épais romans d'Hédi Kaddour et A.-M. Garat. Tous témoignent de l'importance de l'œuvre de Perec, dans la mesure où elle aurait favorisé la « réconciliation entre l'avant-garde et la tradition ». C'est du même constat – la nécessité de remonter à l'œuvre de Perec pour comprendre la littérature contemporaine – que part Dominique Rabaté, mais à la différence d'A. Shcaffner qui explore le versant « ludique » de la production romanesque de Perec, D. Rabaté préfère en isoler un motif plus mélancolique : la disparition. Les figures de la disparition hanteraient le roman perecquien et les romans contemporains (Modiano, Echenoz) de manière bipolaire : elles diraient à la fois l'angoisse de l'écrasement des vies dans l'oubli – la production romanesque se souvient de la Shoah tout comme elle met en évidence les effets d'une coercition sociale et politique – et le fantasme d'un recommencement. Disparaître dans *Villa Amalia* de P. Quignard devient ainsi synonyme de renaître. Cependant, l'éclipse n'est bien souvent qu'une parenthèse diégétique ou, plus inquiétant, une pulsion de mort. Aussi ce motif obsédant inspire-t-il des réflexions éthiques à Dominique Rabaté. En effet, le critique ne se contente pas de repérer les éléments définitoires d'un paradigme du roman contemporain, il formule l'ambition et l'attitude que l'écrivain devrait se donner face à cette question de la disparition : écrire en vue de conjurer l'anéantissement des vies, les menaces de désindividuation ; écrire de manière à résister à toutes les formes de conformation, c'est-à-dire « redonner du jeu » aux structures qui régissent les destinées individuelles.

Cette lutte contre l'effacement des vies paraît bien nourrir un « romanesque de l'archive » dont l'œuvre de Michon, héritière des réflexions de Foucault, témoigne avec éclat, selon M. Sheringam. Si cette dimension romanesque s'accompagne souvent d'une réflexion ironique sur la constitution des savoirs, elle paraît également empreinte de mélancolie. En effet, lorsqu'il envisage l'histoire du dernier demi-siècle, le roman contemporain ne peut que se construire avec ou contre la mélancolie, affirme Marc Dambre. Instrument heuristique du passé, le roman propose ainsi une relecture mélancolique de l'histoire ; relecture qui se présente sous les formes du récit sans finalité (Olivier Rolin), de la narration qui met au premier plan la préoccupation d'un devoir de mémoire (P. Modiano, B. Sansal), du récit qui convertit la mélancolie en force de rupture avec la chape de plomb de la repentance, tout en intégrant la conscience du mal historique (Y. Haenel). Les trois formes de mélancolies retenues par M. Dambre ont pour point commun un même contournement du roman historique. Si les normes de ce genre sont contestées, c'est parce que l'indécidabilité générique semble plus adaptée à la représentation de l'histoire du dernier demi-siècle. De la même manière à la ligne droite privilégiée traditionnellement par le roman historique succède désormais « la figure ambiguë du cercle », entendu à la fois « comme répétition ou comme dépassement ». C'est bien une même remise en cause des paramètres traditionnels de la narration qui semble en jeu dans le « micro-récit » tel que l'étudie Andreas Gelz. Le récit bref aujourd'hui à la mode prendrait sa source dans les expériences textuelles de l'Oulipo mais aussi dans les spéculations de Barthes relatives à l'articulation du fragment au roman. Robbe-Grillet prolongerait le questionnement de Barthes en substituant à la métaphore proustienne de l'œuvre-cathédrale l'image des ruines et des « fragments épars » privés de signification fixe ou préexistant à l'écriture. C'est cette même faillite du principe de cohérence qui serait aujourd'hui à l'œuvre chez les écrivains rassemblés sous l'étiquette de « minimalistes » (Toussaint, Gailly, Deville). Les récits se donneraient moins comme des « fragments »

renvoyant à quelque totalité inaccessible que comme des « fractale[s] littéraire[s] », c'est-à-dire des formes qui feraient apparaître dans leur combinatoire singulière « des échelles d'observation différentes des motifs et structures similaires ».

Si la première partie de l'ouvrage fait ressortir les différents paradigmes émergents ou confirmés dans la production littéraire contemporaine (intérêt renouvelé pour le « romanesque », nouveaux points de vue sur l'histoire, contestation du « nappé » du roman à travers la forme brève), la seconde partie se propose d'explorer plus spécifiquement le rapport de la narration à l'histoire et au social, deux facettes de l'Objet qui occuperait à nouveaux frais les écrivains contemporains. Birgit Mertz-Baumgartner propose ainsi de nommer « roman métahistorique » tout roman qui réfléchit à la constitution – c'est-à-dire aux contraintes mais aussi aux défauts – du savoir historique. Le récit « métahistorique » se fait ainsi enquête sur un passé occulté, mystifié – la guerre en Algérie est ainsi réinterrogée par les écrivains contemporains – renouant dès lors avec la tradition du genre noir (D. Daeninckx) ou jouant des différents niveaux et voix de la narration (N. Huston, L. Sebbar). De la même manière, l'œuvre de Jean Rouaud, telle que l'analyse Wolfgang Asholt, remet à l'honneur « l'invention de l'histoire », tout en gardant le soupçon des avant-gardes : pas d'invention sans justification. Si le questionnement de l'héritage et de la transmission d'une histoire familiale ou collective semble bien une des modalités énonciatives majeures du roman contemporain (Rouaud, Rosenthal, Volodine), c'est bien parce que l'écriture de l'histoire ne va plus de soi. À l'exception de Jonathan Littell, nul écrivain abordé dans ce volume ne semble se fier aux paramètres traditionnels de la narration pour retracer le récit de communautés déchirées. Cette remise en question des normes de la fiction semble aussi valoir pour les récits qui renouent avec des problématiques sociales, comme l'affirme Roswitha Böhm à propos d'Anne Weber et de François Bon.

Le troisième volet de l'ouvrage se compose de contributions monographiques. Certains auteurs, comme D. Sallenave, P. Bergounioux, J. Echenoz ou J.-P. Toussaint, sont envisagés selon une perspective diachronique, perspective qui a l'avantage de mettre en évidence les normes romanesques sur lesquelles ces auteurs se sont dans un premier temps appuyés avant de les déplacer, de les abandonner ou de les adapter à d'autres supports (du livre au cinéma dans le cas de Toussaint). On pourrait reprocher à cette dernière partie son caractère trop hétérogène : peut-on mettre sur le même plan des auteurs faiblement institutionnalisés (F. Beigbeder) et des auteurs désormais classiques (M. Ndiaye) ? Il semble que ce soit précisément cette confrontation des différents pans du champ littéraire contemporain qui permette d'établir avec plus de justesse un panorama des normes du roman contemporain.

Aurélie ADLER